

Sobre el método de la composición arquitectónica

María Elia Gutiérrez Mozo

Universidad de Alicante, España

Recibido: 2 de agosto de 2013 / Aprobado: 26 de noviembre de 2013

El cometido específico de la composición arquitectónica podría describirse como pensar la arquitectura y asomarse al mundo. Consiste en enfrentar al alumno con la arquitectura, para que llegue a comprenderse mejor a sí mismo, en tanto que arquitecto. La composición arquitectónica es la síntesis que precede al proyecto, la composición proveerá siempre varias soluciones posibles; mientras que todo proyecto es una toma de decisión, la composición solo sugiere. Sentado el objetivo de la composición y su relación con el proyecto, en el presente artículo expondremos los métodos para la transmisión de ese conocimiento en la asignatura del cuarto curso del grado en Arquitectura de la Escuela Politécnica Superior de la Universidad de Alicante, España.

composición, método, programa, teoría, práctica

On the method of architectural composition

The specific role of the architectural composition could be described as thinking about architecture and looking at the world. Is to address the student with the architecture that he may better understand himself, while architect. The architectural composition is the synthesis that precedes the project, the composition will always provide several possible solutions; while the entire project is a decision-making, composition only suggests. Mentioned the goal of the composition and its relation to the project, this article presents methods for the transmission of this knowledge in the subject of the fourth degree course in Architecture at the Polytechnic School of the University of Alicante, Spain.

composition, method, program, theory, practice

INTRODUCCIÓN

Si pensar la arquitectura es la materia propia de la composición arquitectónica, digamos, para empezar, que la transmisión de ese pensamiento en ningún caso puede ser normativa (lo que debe hacerse) ni proposicional (lo que queremos hacer). A discurrir se aprende discurriendo y comunicando, esto es, dialogando.

La dialéctica, en el sentido socrático, es la única vía para el desarrollo de un pensamiento saludable, libre de prejuicios o al menos consciente de ellos, ausente de fanatismos, abierto a la duda, dispuesto a la ironía y, a la vez, provocador y libre. Por eso, el desarrollo de nuestras sesiones tiene el formato de clase magistral participativa en la que, en cualquier momento, los alumnos pueden (y a ello se les invita reiteradamente, con éxito relativo) exponer sus dudas, opiniones, experiencias, etcétera.

Por lo que tiene de naturaleza mental, la composición no se somete a *priori* a las urgencias del momento y, sin embargo, está siempre dispuesta a encarar nuevas situaciones o situaciones cambiantes, con la voluntad de acomodación que le es inherente. Por esta razón, a la exposición del profesor le sigue siempre un espacio que denominamos explícitamente de reflexión y debate en el que, en cada sesión, se trabaja un texto de actualidad, normalmente tomado de los medios de comunicación.

Este texto se pone a disposición de los alumnos una semana antes de la clase en la que se va a trabajar y se sube al blog que hemos creado para la asignatura, en la convicción de que utilizar las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación es un esfuerzo que nos acerca a los alumnos y a sus modos de operar. Por otra parte, el blog permite los comentarios al texto previos a la sesión que vayan construyendo un cierto estado de opinión o de posicionamiento.

Es verdad que todavía no hemos logrado las cuotas de participación deseadas y deseables, pero no es menos cierto que esta actividad constituye, en nuestra experiencia, no solo una de las favoritas de los alumnos, sino, lo que es más importante, acaba por decantar en ellos el hábito de estar atentos y pendientes de la actualidad. Además, la tarea de componer no acaba, ni siquiera en el proyecto, página que se pasa, cuando se ejecuta, para pasar a otra página. A su vez, el tiempo, en su fuga perpetua, descompone la obra compuesta, que habrá después que recomponer, sucesivamente.

Aparentemente, eso que pensamos, la arquitectura, está inmóvil, pero no es así: ni por su continente, ni por su contenido, la vida y la muerte, la arquitectura permanece idéntica a sí misma y menos aún el estudio de sus composiciones.

Por tanto insistimos, tendremos que enseñar a los alumnos a estar atentos a lo que acontece, no porque el estar al día se maneje, o porque lo último sea lo mejor, sino porque hablamos de *arquitectura viva*, sea del tiempo que fuere.

Viva en los habitantes que la habitan y, cuando no es así, viva en la lectura que hacemos y en el recuerdo que conservamos de ella. *The lamp of memory* (Ruskin, 1997) sigue encendida y ardiendo, lo que no quiere decir que en la conservación de lo antiguo tengamos que poner nuestro único empeño. Una de las ventajas de la composición es que concierne por igual a lo antiguo y a lo moderno, a la pirámide de Keops y a la del Louvre, a la Malcontenta o a la Villa Savoye: todo lo arquitectónico nos interesa, absolutamente todo.

LOS HECHOS

Sentado, pues, ese interés, el método (hacia dónde) empieza cuestionando de dónde, o *desde dónde*, partimos, y la respuesta es rotunda: *in situ*. Si la secuencia es *sitio-positio-compositio*, no podemos hablar de composición, ni mucho menos entender de ella, si no conocemos los sitios y cada uno en su sitio.

En las escuelas de arquitectura siempre hubo ciertos viajes (el viaje del ecuador¹, el de Fin de Carrera), lo cual está muy bien, pero no es eso. El viaje para el futuro arquitecto, que ya empieza a serlo cuando quiere serlo, no puede ser un mero *intermedio* de descanso o un premio *final* al esfuerzo, no es una di-versión, sino una in-versión. Por eso es lo primero, el preámbulo, la andadura previa, para poder hablar con un mínimo conocimiento de causa de arquitectura y de composición, nuestras causas. No es tanto un “viaje de estudios con visitas guiadas” lo que proponemos, cuanto un viaje de placer, pero del placer de ver, visitar y recorrer y habitar, si fuera posible, arquitecturde

1 Le llamamos “el viaje del ecuador” a aquel que se produce en el ecuador de la carrera, es decir a la mitad de esta.

toda clase, antiguas y modernas, en uso y arruinadas, con la única guía de la curiosidad y las ganas de emociones fuertes de verdad. Tampoco se trata de cumplir con el rito de la peregrinación a ciertos lugares de “culto”, eso vendrá luego y ese sí puede ser el premio que el recién titulado se otorgue a sí mismo tras el *sprint* final o cuando pueda.

Pero el viaje de iniciación que proponemos no lo es de verificación de lo ya consagrado y canónico, sino de hallazgo personal de lo que si no es nuevo para el mundo de la cultura establecida lo es para el iniciado que viaja a su ritmo y a su manera. Claro que son necesarias algunas pautas previas para no ir a ciegas, pero son indicaciones mínimas que, en una o varias charlas con un conocedor, amigo o tutor, alguien de confianza a quien confiar las preguntas espontáneas que cada uno se hace a propósito de la carrera que va a emprender, se satisfacen. Y a ver mundo.

Esa, y no otra, es la auténtica prueba por la que el presunto aprendiz de este oficio puede averiguar por sí mismo si el asunto se le acopla y si merece la pena el esfuerzo que tendrá que poner en ello. Solo así el futuro arquitecto podrá responderse a sí mismo si de verdad quiere llegar a serlo, si de verdad la arquitectura le provoca. Esta erótica, como todas las demás, pide inmediatez y cumple con la intuición de Rilke (1987), “el júbilo conoce, una alegría” que, hoy en día y como nos recuerda Elvira Lindo (2011), “se está convirtiendo en algo subversivo”, por lo que aún nos parece más saludable practicarla a fondo, para ir a la contra, que es en lo que consiste el trabajo de un profesor (Steiner y Ladjali, 2005).

Podría ser que ese viaje iniciático del que hablamos se intercalara entre un primer curso de Historia de la Arquitectura y un primer curso de Composición, pero es fundamental que el viaje no sea dirigido, ni guiado, por otros impulsos que los del propio viajero, a su aire, y tiene que ser con calma, demorándose donde tenga lugar.

Tras este noviazgo convenientemente promiscuo, indispensable para conocer arquitecturas, como para conocerse el futuro arquitecto, y repleto de novedades (“novio” quiere decir “nuevo”), es obvio que el conocimiento *in situ*, magnífico e insustituible en su calidad, abarca sin embargo un número limitado de lugares, por lo que la historia es un complemento necesario.

Pero lógicamente esa historia corresponde darla en Historia de la Arquitectura y la Composición la dará por sabida, lo que no quiere decir que no tenga que invocarla a cada momento con ejemplos pertinentes y necesarios. Recordemos que la composición, en tanto que teoría de la arquitectura y modo o modos de pensarla, atiende sobre todo a lo dicho, y escrito, sobre ella, pero lo que se dice y escribe sobre lo hecho se entiende solo cabalmente si lo referimos a lo acontecido.

Y en ningún caso podemos prescindir de esa referencia. La *Re aedificatoria* de Alberti (1991) se ilumina cuando el lector, convertido en viajero, penetra en la iglesia de *Sant'Andrea* en Mantua, obra de su autor, del mismo modo que el "menos es más" de Mies cobra sentido en el Pabellón Alemán de Barcelona.

Por tanto, en la didáctica de la composición la historia es el telón de fondo. Prescindir de las imágenes y sustituirlas por visitas sería lo ideal, pero es obvio que esa situación es inasequible a gran escala, solo a pequeña escala de un máster o un seminario cabe esa oportunidad, la de hablar del lugar estando en él. Contar, por ejemplo, acerca de Palladio en el Refectorio de San Giorgio Maggiore, en Venecia, o hablar de los cinco principios y de la *promenade architecturale* en Ville Savoye, en Poissy, es un lujo que se da en contadas ocasiones y que escapa a los parámetros de una escuela.

Pero debemos tener presente lo dicho (que las buenas arquitecturas son por sí mismas escuela de arquitectura) al menos por dos razones: una, para no perder ocasión (y el campus de San Vicente del Raspeig de la Universidad de Alicante las brinda generosamente) de ejercitar esa práctica elemental que consiste en aprender de nuestro entorno edificado. Y dos, para no olvidar y por tanto, recordárselo constantemente a los alumnos, que las imágenes que utilizamos en clase son siempre subsidiarias y a menudo engañosas porque, con relación a la arquitectura, *seducen*.

LOS ESCRITOS

Contando, pues, con una cierta noción, presente o ausente, vista u oída, de aquello de lo que hablamos, vamos a hablar de ello, para lo cual se nos viene encima la avalancha de escritos que la arquitectura ha suscitado a través de los tiempos, tanto de arquitectos como de no arquitectos, teniendo siempre muy

en cuenta que las cosas se ven de distinta manera según sea la posición de cada uno. Los antiguos tratados de arquitectura están escritos todos ellos, o casi, por arquitectos, no siempre los mejores arquitectos, pero sí los más curiosos y a veces eruditos. La excelencia de palabra y de obra no coinciden: por ejemplo, a pie de obra Brunelleschi arrasa a Alberti, pero escribiendo es al revés. Con más razón cuando, a partir de la Ilustración, el juicio sobre arquitectura se abre a quien tenga algo interesante que decir al respecto.

En el discurso de los ensayos se mezclan arquitectos, filósofos, poetas o, simplemente, escritores de cualquier género, y deberemos tenerlos en cuenta a todos. Esta es la época (1750-1950) que Collins (1998) competentemente describe, en que la singular y parcial teoría clásica de la arquitectura se ramifica y da lugar a tantas teorías como puntos de vista, e intereses epistemológicos, asisten a los que escriben sobre arquitectura. Estamos en la antesala del mundo moderno.

Este se abre bajo el signo del desprestigio teórico, pero con una bien manifiesta y manifestada voluntad de vanguardia, esto es, de romper moldes de cara a una nueva era. Si el ejercicio de la teoría fue patrimonio predilecto de la razón, la composición se crece ahora, cuando se debate sobre hacer y cómo hacerlo, solo que a la composición de elementos se viene a sumar y, en parte, a hacerle la competencia, el diseño de objetos. De todo ello, tratados, ensayos, manifiestos y otros escritos, tendrán que saber los alumnos a través de la cultura oral, el debate que se desarrolla en el aula, y de sus lecturas, guiadas o no.

EL SENTIDO DE NUESTRO MÉTODO

En este punto tenemos que hacer un inciso para dilucidar el sentido del método que ahora nos ocupa, porque una cosa es el método que procede aplicar para dotar a los alumnos de los recursos propios de la composición (viajes, lecturas, conversaciones y teorías) y otra el hecho de que la misma composición se entendió en su origen, y todavía hoy algunos la entienden así, como un método cuya meta, directa o indirecta, es el proyecto. De lo que pensemos sobre esto dependerá el sentido que le demos a las prácticas de esta disciplina, más allá de que asumamos que la auténtica práctica de la composición se da en el proyecto mismo, puesto que la teoría del proyecto no es otra que la composición.

Un binomio seductor, pero erróneo o, mejor dicho, que puede inducir a error, porque ni se proyecta todo lo que se compone, ni todo lo que se compone se destina a su ejecución por la vía del proyecto.

Cuando Durand (1981) dicta y luego edita sus *Lecciones*, que lo son de composición (véase el prólogo de Moneo a la edición castellana), establece un método, “un camino que hay que seguir” dice el título de la lámina correspondiente; es un método único y universal, se compone de este modo y no de otro. Es verdad que Durand, anti-clásico (posrevolucionario), se mueve en la órbita de la tradición clásica, por lo que, al ser esta única, también es único el método que arbitra y nos propone, lo cual, dos siglos después, se nos queda muy atrás.

Sin embargo, hace solo unas pocas décadas, un grupo de arquitectos retomaba la responsabilidad de proveernos métodos, precediéndoles Christopher Alexander (1986), quien alumbrado o deslumbrado por el poder de las computadoras, había lanzado su “Ensayo sobre la síntesis (composición) de la forma”. Otros, como Broadbent (1971), nos dotaron de metodologías encaminadas no a la composición pero sí al diseño.

Ni qué decir tiene que no habiendo una sola teoría de la arquitectura, mucho menos puede darse un método universal que conduzca sus proyectos y diseños, pero la inclinación metódica no abandona el ejercicio de la composición, que tiene que conocer los métodos del proyecto y del diseño.

El mismo Alexander (1980), sin desanimarse tras reconocer que, con ordenadores o sin estos, el análisis de la función no puede conducirnos a la síntesis de la forma, regresa con un nuevo método, los *patterns*, hoy también desautorizado, pero al menos homogéneo en su discurso, que apunta a la metamorfosis de la forma. Al discurso de la composición, encaminado al proyecto o al diseño, le acecha el recurso del método, sobre el cual tendremos que precaver con tacto a los alumnos. Nuestro método, pues, habrá de ser anti-metódico.

Lo único claro es nuestro punto de partida, la arquitectura que acompaña a la humanidad en su acontecer milenario, un hecho que su historia describe y del que la geografía da testimonio en sus innumerables huellas, conocidas y por conocer. Nuestra meta es, asimismo, la arquitectura que nos proponemos hacer y sobre cuya identidad se acumulan todas las dudas.

La composición nos abre un arsenal de recursos, edificados unos y escritos otros, para el buen discurso de nuestros proyectos, presentes o futuros, virtuales o reales, con visos o no de ejecución, pero no nos asegura nada. El arquitecto culto (y la composición procura que lo sea) no es mejor, por definición, que el que no lo es. Hablamos de un equipamiento intelectual, de un amueblamiento mental que, sin duda, eleva el horizonte de nuestro conocimiento, pero que no garantiza el feliz desenlace de un proyecto.

Se dice que el saber no ocupa lugar. Sin embargo, estamos convencidos de que el saber no solo ocupa lugar sino que el saber en arquitectura es el lugar mismo y los responsables de la disciplina de composición asumimos el compromiso de dotar a los futuros arquitectos no tanto de conocimientos, que también, cuanto del hábito de pensar y repensar la arquitectura.

EL PROGRAMA TEÓRICO-PRÁCTICO

Para ello se organiza un programa, teórico y práctico, de clases y seminarios, donde el ejercicio de la composición se describe y argumenta en cada uno de los territorios que la arquitectura conoce, visita y habita y de todos los cuales da cuenta, paso a paso, tema a tema, el programa.

Un somero índice previo puede darnos una idea de cómo la composición, en su más amplio sentido, actúa y está presente en los muchos y muy variados aspectos del hacer arquitectónico, en su práctica y en su poética. El *dodecálogo* de temas que proponemos atiende precisamente algunos, los que consideramos de mayor entidad, de los ejercicios donde la composición tiene algo que decir, dilucidar y argumentar. Son:

- La composición del paisaje: naturaleza y arte
- La composición de la vida: uso y función
- La técnica para la composición: materia y técnica
- La composición de la forma: forma y percepción
- La composición de la imagen: luz y color
- La composición racional: la edad de la razón

- La composición moderna: la modernidad
- La composición del espacio: espacio y lugar
- La composición en el tiempo: tiempo y memoria
- La crisis posmoderna de la composición: la posmodernidad
- La composición tipológica: tipo y tipología
- La composición como deber: arquitectura y ética

A estos doce temas que el programa describe se acompañan sus correspondientes prácticas, ya que si bien en el proyecto se cumple en plenitud la práctica de la composición, es evidente que el salto de lo genérico de la composición a lo específico del proyecto requiere otros puntos de apoyo.

En efecto, en el proyecto se materializan los recursos de la composición y otros muchos, pero el proyecto no es su aplicación indiscriminada, la síntesis no es consecuencia unívoca del análisis.

Por otra parte, en el proyecto hay un imperativo de selección, de compromiso, ajeno a la composición. El proyecto decide, toma partido; la composición no, elucubra y debate y duda, sobre todo duda, no cierra puertas. El proyecto tiene que cerrarlas, como práctica, es único, total y selectivo. La composición se tiene que ejercitar a través de prácticas plurales, parciales y no selectivas, tiene que haber de todo y nada tiene que ser decisivo. Son prácticas de tanteo, como la composición misma.

Por eso a cada tema le sigue al menos una sugerencia de práctica, con una manifiesta voluntad de diversidad y estímulo. Creemos también que las prácticas, en lo posible, tienen que ser lúdicas porque, en el fondo, la composición no es otra cosa que un juego, un juego que acepta libremente unas reglas que él mismo se impone y que el jugador observa a rajatabla. El juego es libre, pero las reglas son rigurosas y definir las en cada caso es premisa necesaria para que la práctica sea eficaz y útil.

Asimismo, debe ser resoluble en la clase destinada a los trabajos de campo y dar margen suficiente tanto a la respuesta espontánea como a la puesta en común y el debate colectivo. Se espera de los alumnos que den rienda suelta a su iniciativa,

que pongan a contribución su fantasía y que afinen sus instrumentos, todos ellos: su capacidad de argumentar, sus dotes para seducir, sus destrezas gráficas, etcétera.

Serán prácticas teóricas, y en esta aparente contradicción está la gracia de su singularidad, que consiste en poner a prueba los conceptos un tanto abstractos y difusos de la teoría y de ese modo asentarlos en la imaginación. Aunque cada práctica verse sobre la correspondiente teoría impartida, se propone que, en la medida de lo posible, todas ellas giren alrededor del tema de la casa, porque toda arquitectura lo es.

CONCLUSIONES

Finalmente, nos parece que es una buena medida pedagógica practicar tanto la sorpresa como la redundancia. Esta última la ejercitamos a través de una hoja de ruta que ayuda a los alumnos a situarse ubicando el tema en curso en relación con los precedentes y con los siguientes.

La sorpresa se utiliza, o se intenta, para activar, en cada encuentro en el aula, el motor de arranque con algún impacto que asegure la puesta en marcha, inmediata y contundente, de la atención indispensable para la transmisión. El primer minuto de una clase es decisivo, perderlo es perder demasiado y, dado que el tiempo es oro, ahora que el oro y la plata escasean, no podemos permitirnoslo.

Otra buena práctica para el discurso oral de la clase es que todo esté previsto en el aula, pero nada cerrado y menos congelado. Hay que conceder un margen a la improvisación porque no hacerlo nos aburre y aburre, que es aún peor. Los recursos informáticos son imprescindibles, aunque, cuando se rebelan, pueden dar al traste con una buena clase; incluso cuando funcionan, la cámara oscura a la que obligan dificulta la deseable comunicación entre alumnos y profesor.

Sin anatematizar las imágenes, cuyo apoyo nos es de incontestable utilidad, es una medida de prudencia didáctica no proliferarlas porque su abuso (la psicología lo ha demostrado) inhibe más que desarrolla la imaginación individual. Las mejores imágenes para un aprendizaje son las que uno imagina.

Y para que los alumnos fueren su imaginación y la pongan a producir, lo más eficaz es una saludable economía de imágenes en pantalla, ya que dicen (no lo

creemos, pero en fin) que una vale más que mil palabras, quedémonos, si no con una, con pocas y hablemos, y escuchemos, y hablemos.

REFERENCIAS

- Alberti, L. B. (1991). *De re aedificatoria*. Madrid: Akal.
- Alexander, Ch. (1980). *El lenguaje de patrones*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Alexander, Ch. (1986). *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Buenos Aires: Infinito.
- Broadbent, G. (1971). *Metodología del diseño arquitectónico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Collins, P. (1998). *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución, 1750-1950*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Durand, J. N. L. (1981). *Compendio de lecciones de arquitectura*. Parte gráfica de los cursos. Madrid: Pronaos.
- Lindo, E. (27 de noviembre de 2011). Con la que está cayendo. *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/2011/11/27/domingo/1322368232_850215.html
- Rilke, R. M. (1987). *Elegías de Duino: los sonetos a Orfeo*. Madrid: Cátedra.
- Ruskin, J. (1997). *Las siete lámparas de la arquitectura*. Barcelona: Alta Fulla.
- Steiner, G., & Ladjali, C. (2005). *Elogio de la transmisión*. Madrid: Siruela.